DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON RICHARD MUTHER

FÉLICIEN ROPS

·EX·LIBRIS·

M&Co

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

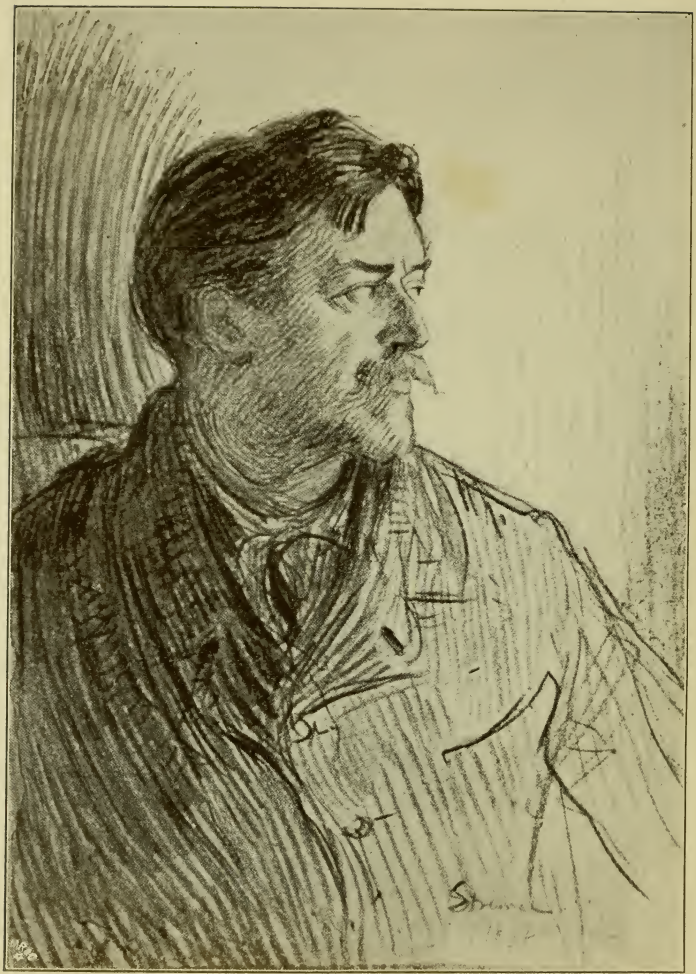
· SIEBENUNDVIERZIGSTER BAND ·

Published Sept. 22, 1908.
Privilege of Copyright in the United States reserved under the act approved March 3, 1905 by Marquardt & Co. in Berlin.

SÄMTLICHE RECHTE VOM VERLAGE VORBEHALTEN.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/felicienrops00blei



FÉLICIEN ROPS

Porträtskizze von A. Stremel, 189?

DIE KUNST

DIE

KUNST

HERAUSGEGEBEN·VON

RICHARD MUTHER

FÉLICIEN ROPS

VON

FRANZ BLEI

MIT SIEBZEHN VOLLBILDERN

ZWEITE AUFLAGE

(5.—8. TAUSEND)

MARQUARDT & Co., Verlagsanstalt, G. m. b. H., BERLIN

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Die diesem Buche beigegebenen Abbildungen von Werken Félicien Rops' sind entnommen aus:
ÉRASTÈNE RAMIRO, FÉLICIEN ROPS
Verlag von G. Pellet & H. Floury
Paris 1905

AN KÖNNTE EINWENDEN: BEI der ratlosen Unsicherheit des deutschen Geschmackes in künstlerischen Dingen wäre es nötiger, von grösseren weil eindringlicheren Beispielen ein Wort zu sagen und immer wieder zu sagen, um durch die etwaige Sicherung einiger stabiler Elemente der Künste dem Kunstbetrachter und Laien zu etwas Beruhigung in seinem Geniessen und Meinen zu verhelfen, dass dieses nicht fortwährend nervös von dem wortreichen Streit um die Tagesparole erzittere, sich vielmehr sinnvoll in das Ganze einer kulturellen Lebensführung schliesse; und es hätte die lebhafte Verteidigung einer guten aber exponierten Sache oft nur diesen schlimmen Erfolg, dass mancher sich ihrer als falscher Freund annimmt und damit den andern das Wort dazu schwer macht. Darauf möchte man etwa antworten: Bei der heutigen Art unserer Kunstschriftstellerei, die mit wenigen Ausnahmen aus ästhetischer Ratlosigkeit psycho-

logisch, historisch, dichterisch, ja sogar patriotisch wird, da dürfte es vielleicht eher gelingen, aus einer komplizierten Erscheinung das einfache zu lösen und dafür zu gewinnen, als dass man es vermöchte, einfaches am einfachen aufzuweisen und dafür einzunehmen. Holt sich doch die Barbarei des deutschen Kunstgeschmackes dieser zerklüfteten Zeit ihre Begeisterung gerade aus den vielfältigen und vieldeutigen Werken des Verfalles, aus Werken einer nicht organischen, sondern künstlichen Einheit, die Formen verbindet, die wesentlich beziehungslos untereinander sind. Und Mangel an Formgefühl und Verwischung der Grenzen ist in den Künsten Verfall. So ist es vielleicht gut, man begibt sich in das Lager des Gegners. Zum Beispiel: es sei von Rops zu sprechen. Was von ihm so oder so, in Zustimmung oder Ablehnung, in Bewunderung etwa oder in Geringschätzung gesagt wird, das wird im letzten von Millet oder Guys oder Daumier oder Rembrandt gesagt sein, am guten oder vielleicht schlechten Schüler das Lob seiner Meister, an dem Beispiel einer gewissen Entartung die Art, an den negativen Qualitäten einer Kunst die positiven der Kunst.

Vielleicht irre ich mich über den Nutzen eines solchen Versuches. Aber da im letzten Grunde jede Unternehmung ihren Zweck in sich selber findet und mir, wenn auch die Begeisterung, so doch nicht der Eigensinn für meine Meinung in dem Masse eigen ist, dass ich darüber gewalttätig würde, so will ich nun kurz sagen, weshalb mich gerade Rops zu diesem Versuche reizt.

Welche Stellung man auch immer zu dem Werke eines Künstlers nehmen mag, ob man es höher wertet oder minder, es liebt oder nicht liebt — auf eines muss man sich wohl vor allen andern Wertungen einigen, denn es ist das künstlerisch allein entscheidende und dies: ist der Eindruck, den das Werk macht, mit den spezifischen Mitteln seiner Kunst hervorgerufen und in ihnen beschlossen, ist es so der einzig mögliche präziseste Ausdruck eines Wesentlichen, der sich mit keinem andern künstlerischen Mittel präziser, ökonomischer geben lässt?

Jede Kunst hat ihre spezifischen Mittel, ja es ist die Kunst nichts sonst als die Summe dieser spezifischen Mittel in der Erscheinung, und ihr

„Gegenstand“ aus der besonderen Art dieser Mittel allein erschaffen. Eine mit Farben gemalte und eine mit Worten beschriebene Landschaft haben nichts miteinander gemein, auch nicht den „Gegenstand“. Weder des Malers noch des Dichters Absicht ist, die Geschicklichkeit zu zeigen, mit der er einen scheinbar gegenständlichen Eindruck der dargestellten Sachen hervorrufen kann. Wo dies der Fall ist — und er ist naturgemäss der häufigste — da werden die betreffenden Werke des Malers und Dichters nicht von den spezifischen Mitteln ihrer Kunst bestimmt, d. h. unkünstlerisch und irgendwas sonst sein, nur weder ein Bild noch ein Gedicht. Man wird da leicht eines ins andere übersetzen, das Gedicht malen, die Malerei dichten können, denn sie sind gegeneinander nicht begrenzt und haben ein Gemeinsames, sei das nun die „Natürlichkeit“, die „Idee“ oder sonst eine äussere Wirklichkeit der Farbe, und es fehlt ihnen das absolut Trennende, das Geschaffensein aus den spezifischen Mitteln, welches allein die Besonderheit der Künste ausmacht. Die Gedichte aus, an und über Böcklins „Toteninsel“ sind künstlerisch so viel bedeutend wie dieses Bildwerk, heben einander restlos auf, und die

Lithographie

VIEILLE ANVERSOISE

redaktionellen Beschreibungen „Zu unsern Bildern“, die man in den Familienblättern findet, sind es auch, und es ist da nur ein Unterschied des intellektuellen Niveaus, nicht des künstlerischen. Die Erregung, der Genuss oder wie man das immer nennen will, was dem Beschauer ein Kunstwerk als Erlebnis bestimmter Art vermittelt, das hängt ausschliesslich vom Grade der künstlerischen Differenzierung beim Künstler und der darauf geübten Vorbereitung beim Beschauer ab. Ein Werk der Malerei, bei dessen Genuss andere Künste sich assoziieren oder solche gar als Mittler auftreten, wird nicht für lange und da nur als Täuschung in der wunderbaren Unruhe des Erlebnisses halten und in dem Besitzstande der Einzelnen wie der Zeiten von keinem Werte sein.

Die Frage ist nun —: ob Rops die das Werk als Kunstwerk bestimmende Differenzierung gelungen ist; ob sein Werk der ökonomischeste Formausdruck seiner Persönlichkeit ist, von den Mitteln dieser Form ausschliesslich bestimmt, in keinem andern künst-

lerischen Mittel ohne grösseren ökonomischen Aufwand — und daher künstlerisch minderwertig — zu geben.

Die bei aller Vielstimmigkeit doch sehr gleichlautende Meinung über Rops betrifft einen ganz bestimmten Teil seines Werks, den man als echt ropsisch anspricht und als seine künstlerische Tat preist. Dafür gibt man den andern Teil hin, den Rops der frühen Lithographien, die den mehr als starken Einfluss von Gavarni, Mouilleron, Nanteuil zeigen, die da und dort auch ein flüchtiges Lernen an Millet verraten, wozu später noch das Sehen Manets kommt, dies z. B. deutlich in dem Blatte Le Coup de jarretière oder in dem andern Le Bar. Die Blätter mit den Umrisslinien vieler kleiner Figuren zeigen englischen Einfluss, John Leech etwa —: man vergleiche das Titelblatt des „Punch", besonders das Figurengewimmel des Rahmens, mit der Lithographie „La campagne Parisienne" oder „Printemps". Die genannte Meinung führt nun aus, Rops habe diesen linearen Elementen seines Stiles in seinem Hauptwerk eine neue Einheit gegeben und sich damit durchaus neben und über die genannten Meister als ein eigener gestellt. Ich glaube, man

hat aber nur die Gesichtspunkte gewechselt, unter denen man das Werk betrachtete —: das eine Mal sah man künstlerisch, das andere Mal rein stofflich, und dieses stofflich Neue verwechselte man mit dem künstlerisch Eigenen, wie es Rops selbst passiert ist. Er schreibt im Jahre 1876 an einen Freund: „l'art psychologique est la veritable art moderne“ und später: „Je suis fou de la vie moderne, et je crois que, lorsqu'on veut la peindre, il faut venir dans les endroits où elle se manifeste avec plus d'intensité: à Londres ou à Paris, et encore il faut être bien au courant de la vie anglaise pour comprendre Londres.“ Der Satz Baudelaires: „Le caractère de la vie moderne est artificiel“ wird dem temperamentvollen Vlamen, über den Pariser Räusche kommen, zum Dogma: er sieht seine Aufgabe darin gestellt, der malerische Interpret dieses artifiziellen Lebens in seiner stärksten Leistung, dem Weibe, zu werden: „J'ai encore un autre entêtement, c'est celui de vouloir peindre des scènes et des types de ce dix-neuvième siècle, que je trouve très curieux et très intéressant; l'amour des jouissances brutales, les préocupations d'argent, les intérêts mesquins ont collé sur la plupart des faces de nos con-

temporaines le masque sinistre où ‚l'instinct de la perversité' dont parle Edgar Poe se lit en lettres majuscules; tout cela me semble assez amusant et assez caracterisé pour que les artistes de bonne volonté tâchent de rendre la physionomie de leur temps."

Klinger hat in seiner kleinen Schrift: „Malerei und Zeichnung" den Versuch gemacht, die ästhetisch bestimmenden Momente des Malwerkes und der Zeichnung gegeneinander abzugrenzen, unter Zeichnung etwa ein Blatt von Dürer oder Beardsley verstanden und nicht eine Skizze zu einem Bilde oder eine durchschnittliche Illustration eines Textes. Den Zeichner, meint Klinger, führt seine Empfindung in eine Welt, die, farbiger als die reale um uns, doch nicht farbig festzuhalten ist: die äusseren Mittel reichen dazu nicht aus, und die Farben, über die der Zeichner verfügen könnte, würden seine Phantasie auf diese wirkliche Welt zurückführen. Nur die Form, die Handlung und die Stimmung sind ihm fassbar und in der Zeichnung allein mitteilbar. Wohl spricht man

Lithographie

JUIF ET CHRÉTIEN

von der farbigen Wirkung einer Schwarz-Weisszeichnung, einer Wirkung, die sich ungewollt einstellen muss, da kein Mensch imstande ist, von dem farbigen Eindruck der Umgebung zu abstrahieren —: es gibt nichts Farbloses, und ist Farbloses nicht vorstellbar. Doch ist diese Farbigkeit der Zeichnung nie die bewusste Absicht des Künstlers und nicht sein Ziel, da dieses ausser dem Material liegt, aus dem er schafft und das er zu dem erschöpfendsten Ausdruck seiner ganz andern Absichten wählt. — Absichten — dieses Wort möchte auf eine zeitliche Aufeinanderfolge zweier Prozesse deuten, als ob der Künstler zuerst einen Bildgedanken hätte und dann dafür das entsprechende Material des Ausdrucks suchte, oder umgekehrt, die Lust an einem Material sich zu üben, ihn auf die Suche nach einem Bildgedanken schickte. Das kann so der Fall sein, doch ist es sicher nicht bei den Meistern, deren eindruckerfüllte Sicherheit nie überlegend oder schwankend vor einem Mittel steht: — dieses wählen sie nicht, sondern es ist ihnen gleichzeitig mit der „Idee“ gegeben, diese und das Mittel sind eine nicht trennbare Einheit, die nur aus der grossen Masse schlechter Bildwerke dem

Beschauer sich nicht mitteilt und nicht mitteilen kann, weil sie im „Künstler“ nicht vorhanden war. Nicht die Überlegung hat Goya geführt, die „Capricios“ gerade zu radieren und das „Stiergefecht“ in der Akademie von San Fernando zu malen, und nicht Wahl aus mehreren Möglichkeiten war es, dass er in den Fresken, mit denen er sein Haus schmückte, ästhetische Eigentümlichkeiten der Zeichnung und solche der Bildnismalerei ineinander brachte —: seiner künstlerischen Sicherheit waren die Ausdrucksmittel und ihre gegenseitige Begrenzung ein so unmittelbar Vertrautes, weil er nur die Einheit perzipierte.

Klingers ästhetische Bestimmung der Zeichnung weist die Malerei auf ihr ausschliessliches Moment der formalen Beschränkung eines Gesehenen durch das Mittel der Farbe. Ihr hat sich alles im Malwerke unterzuordnen: „Es ist für die bildliche Darstellung darum wesentlich, Zutaten überphantastischer, allegorischer oder novellistischer Art zu vermeiden, die den Geist des Beschauers zu über das Bild hinausliegenden Spekulationen führen“. — Der Ideemaler, der Maler des Genres Tiefsinn, umgeht seine eigentliche

Aufgabe; er will von den Mängeln seiner Malerei durch Dinge ablenken, die im Beschauer angenehme Ideenassoziationen erwecken, ihn zu fabulieren, das Bild zu „verstehen“ veranlassen. Baudelaire, dessen Salonkritiken eine sehr moderne Malerästhetik enthalten, sagt in einer Besprechung der Dantebarke Delacroix': „La peinture n'est interessante que par la couleur et par la forme; elle ne ressemble à la poésie qu'autant que celle-ci éveille dans le lecteur des idées de peinture. Cherchez la poésie de parti pris dans la conception d'un tableau est le plus sûr moyen de ne pas la trouver.“ „Was aber“, fragt Klinger, „sollen wir mit der Fülle unserer inneren Gesichte, mit unserer starken Lust an den ganz persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen um und in uns machen, wenn wir sie von der Malerei ausschliessen und sie doch bildnerisch darstellen müssen? Dafür ist nun die Zeichnung, die die Dinge nicht um der Erscheinung willen und in ihren gegenseitigen sichtbaren, formentsprechenden Verhältnissen und Wirkungen gibt, als vielmehr um die eng mit ihnen verknüpften Ideen in dem Beschauer wachzurufen. Es sollen durch charakteristische Ver-

bindung der Umstände bestimmte, vom Künstler beabsichtigte Ideenassoziationen herbeigeführt werden.“ Aber „es ist kaum notwendig, zu sagen, dass diese Lizenzen dennoch das strengste Bewusstsein und die Beherrschung der Formen seitens des Künstlers voraussetzen“.

Les purs dessinateurs dessinent par raison sagte Baudelaire und nannte die Zeichner „verfehlte Maler“.

Ob die Novellistik ein Malwerk in seinem Werte steigert oder mindert, das haben die Maler schon selbst dahin entschieden, dass die Geschichtenmaler von den kleinsten Kitschiers bis zu Böcklin und Sascha Schneider merkwürdig schlechte Maler sind. Ob auf den Gedanken, das Symbol und das phantastische Spiel der Laune mit den Dingen unter den darstellenden Künsten die Zeichnung ein Recht hat, das entscheiden zustimmend die Zeichner immer wieder, und so kann man nichts sonst tun, als sich damit abfinden als mit einer Tatsache, die nicht der Willkür entspringt und ihre Ursache wohl in dem Zerfall der Malerei als Teil der

Lithographie

— Monsieur, je crois que vous venez de prendre la taille de ma femme!!
— Monsieur, je n'ai rien pris! Fouillez moi!!

Architektur und in dem Aufkommen des Tafelbildes hat. Es braucht wohl nicht gesagt werden, dass die Kritik, die einem Maler seine betonten Bildnisinhalte zurückstellt, durchaus nicht der Meinung ist, der Mann würde ohne solches Geschichtenerzählen und „inhaltslos“ sofort ein Maler sein. Wer das so meint, dem ist auch die Inhaltslosigkeit ein Genre. Es kommt nicht auf die Bauern an, die Leibl und Defregger malen.

Es ist nicht anders bei der Zeichnung. Wer wird den Eindruck aus Dürers „Melancholie“ in dem rein Gedanklichen des Blattes suchen wollen, und wem würde dieser Eindruck noch damit grösser werden, wenn es ihm wirklich gelungen wäre, diesen reinen Gedanken des Blattes zu finden? Dieses ist das entscheidende: auch die Zeichnung übt, was immer sie auch sonst noch „bedeuten“ mag, ihre ausschlaggebende erste und künstlerische weil sinnliche Wirkung durch ihr Formelement; fehlt die Gewalt der Form und spürt man doch von dem Werke einen Eindruck, dann kommt er aus einem besonderen Gedachten, das sich heftig aufdrängt, das einem etwas bestätigt oder das auf den starken Widerspruch des von uns anders Gedachten stösst — und je

nach dem werden wir auch, nachher, geneigt sein, die Kunst des Blattes zu finden oder nicht.

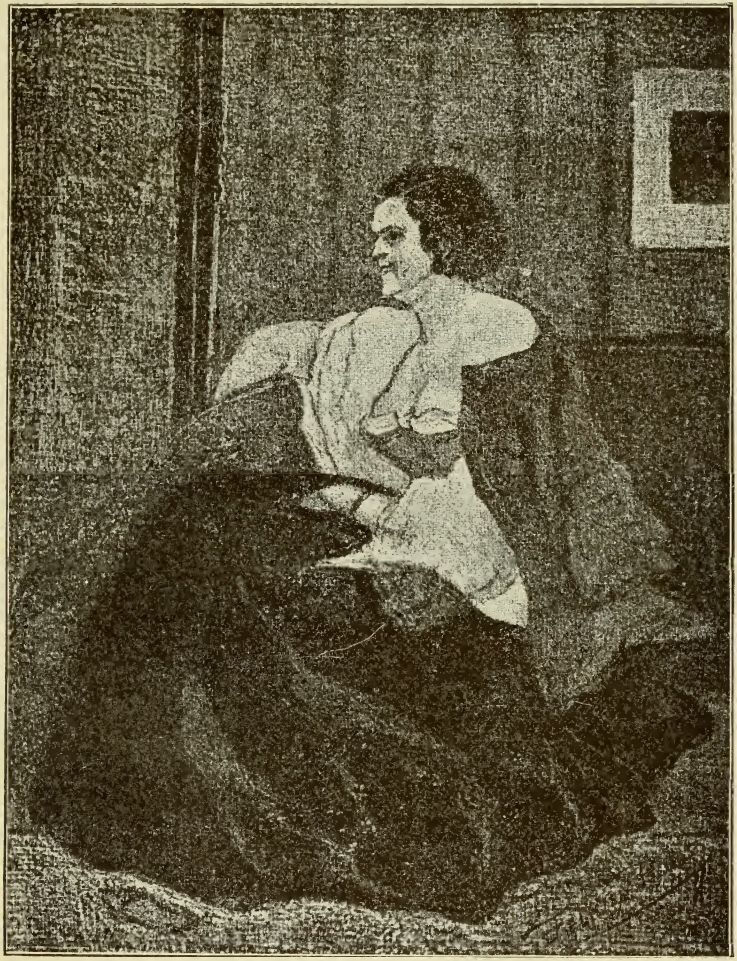
Nun ist die Frage —: ob die Kunst des Rops den gedanklich Teilnahmlosen aber künstlerisch stark Reizbaren zu sich zu zwingen vermag, ob sie dem Gedanklichen den durchaus nötigen sinnfälligen Ausdruck gibt, die Einheit, so dass der Vorgang des sinnlichen Genusses mit einem Minimum von „Verstehen" statt hat.

Als der junge Rops für den Brüsseler „Uylenspiegel" Lithographien zeichnete, waren diese Blätter von einer Legende begleitet, einem Witzwort, einem kleinen Dialog, und die Zeichnung gab die Figuren in der Situation, die die Worte bestimmten. Diese Blätter sind nicht so sehr ropsisch in dem Sinne seiner meisten Bewunderer, aber sie haben fast vor allen berühmten Blättern des späteren Rops dies eine voraus, dass sie künstlerisch verständlich sind und niemand dazu die Legende zu lesen braucht. Eine Neigung zu witzigem Spiel mit Geist und Worten bringt den literarisch sehr gebildeten und reichlich belesenen Rops später, da er nicht mehr der Zeitungsillustrator, sondern der Stecher ist, dahin, die Legende nicht mehr unter sein Bild zu setzen,

sondern in das Bild hinein; er kann vom Text nicht loskommen, den man bei den frühen Lithographien nicht beachtet, weil alles künstlerisch in der zeichnerischen Einheit ist — wenn auch in fremder Handschrift — den man nun aber mitlesen muss, weil er in der Zeichnung selbst steht und ergänzen will, was ihr fehlt: die Begrenzung in der Form. Rops wird geistiger unter Verminderung seiner spezifisch künstlerischen Ausdrucksmittel. Diese Entwicklung zum Literarischen bis zu den Allegorien der „Sataniques“ ist sehr deutlich im ganzen Werk zu sehen; einige Blätter nehmen sich davon aus, so Porträts wie „Vieille Anversoise“ oder „Ma grand Tante“ und andere; bei den Frontispicen, die er für die Verleger Poulet-Malassis und Gay et Doucet seit 1863 zeichnete, liegt es in der Natur der Sache, dass diese oft sehr reizvoll im detailüberladenen Stil der romantischen-französischen Buchtitelzeichnung komponierten Blätter den Buchtext als Anekdote mit allerlei allegorischem Spiel variieren, wobei es ohne Banderollen nicht abgeht — auch dieses oft bis zur Zerstörung des ornamentalen Eindrucks, wie in dem Titelblatte zu Baudelaires „Epaves“, auf dem es von naiven

Inschriften wimmelt oder in dem Frontispice zu den Gedichten Collés, auf dem dreimal „Chansons de Collé“ angebracht ist. Ganz in der zeichnerischen Einheit sind auch jene interessanten Blätter, die sich so weit möglich an Manet anschliessen, ohne ihn zu diabolisieren.

Ramiro, Rops' nichts sonst als begeisterter Biograph berichtet von der Zeit Mitte der siebenziger Jahre: l'artiste est inquiet et desorienté, und Rops schreibt 1878 an einen Amateur: „Je ne tiens à produire que pour quelques personnes avec lesquelles je me sens en communion de pensées, qui ont les mêmes vues artistiques relativement à notre époque et à la modernité, et qui jugent de la même façon les hommes, les femmes et les choses de notre temps.“ Mit diesem Amateur trifft Rops das Abkommen, ihm „Cent croquis pour réjouir les honnestes gens“ zu zeichnen und er tauscht mit ihm die Ideen dieser hundert Blätter aus; d. h. der Amateur bestellt z. B. „Au coin d'une rue: une squelette de femme nue etc. etc.“, und Rops bemerkt in der Antwort:



Zeichnung

VIEILLE GARDE

„Très bon sujet. Sera exécuté prochainement.“ Ein anderes Sujet weist er zurück, weil es schon einmal von einem andern gemacht worden sei „par un assez mauvais peintre“. Die Arbeit an den „Cent croquis“ geht durch drei Jahre, und es bleibt ein Magazin von Sujets übrig, die in einem „Album du Diable“ oder einem „Notre temps à nu“ oder „La Vie Nue“ untergebracht werden sollten. Es würde nicht genügen, auf diese Entstehungsgeschichte der Cent croquis allein hinzuweisen und allein daraus etwa die unkünstlerische Tendenz der Arbeit aufzeigen zu wollen; denn alle diese gedanklichen Absichten und Vorsätze einer gezeichneten Psychologie können nur vermeintliche im Künstler sein und brauchen das Werk nicht zu bestimmen. Und wenn dieser etwas theoretische Ausgangspunkt und diese Absicht zu einer gezeichneten Comédie humaine im Halbakt auch nicht vermeintlich, sondern wirklich wäre, brauchte man es dem Werke keineswegs anzumerken. — Rops ist unruhig und desorientiert. Er erlebt in Paris das Werden der neueren Malerei, ist voller Wünsche, die hoch fliegen und sucht sein Wesentliches, an dem man ihn erkennen soll. Leben und Denken

geht um das Weib und dessen Reich — hier fühlt er seine spezielle Aufgabe. Leidenschaften und allerlei Wissen machen ihn dessen sicher, dass das Weib die Welt mit Himmeln und Höllen ist. Es ist so nicht mehr ein Stück der Welt, das sich ihm als seine spezielle Aufgabe bietet, sondern es ist das Ganze der Welt im Weibe. Alle Philosopheme und Mythologien halten ihren Einzug, die traurigen und die lustigen, die heidnischen, die katholischen und die protestantisch sozial-kritischen. Es ist eine Fülle der Gesichte, um die den voraneilenden Gedanken langsam, oft unsicher folgend, die formende Hand sich bemüht, um sie allzuoft nur in einzelnen Stücken zu zwingen — ein Bein, das gelingt, ein Rücken, eine Bewegung, und die übrige Leere des Blattes füllen kleine beschriebene Zettel.

Ramiro veröffentlicht in seinem Ropsbuche Studien und Skizzen, deren Unbedeutendheit überraschend auffällt. Es ist das ein Gewirr von zaghaften, kleinlichen Strichen, aus denen keine Linie sich hebt, kein Charakter einer Studie sich bildet, kein Zweck einleuchtet. Nichts weiter als ein Versuch, den Gegenstand abzuzeichnen,

abzukritzeln, möchte man sagen, denn weder malerische noch auf die Bewegung der Linie eingestellte Augen führen die Hand. In den „Cent croquis“ ist alles, was in den früheren Arbeiten von Gavarni und den andern da war, mit einem Male aufgegeben zugunsten einer glatt-süsslichen Sachwirkung der schlecht gezeichneten Szenen und Abenteuer. Rops bemühte sich da um das Wunder der Pariserin; aber sie ist etwas geworden, das den Reklamebildern auf Parfümerien und Schokoladen ähnlicher sieht als Lebewesen. Man könnte von dem Rops dieser „Croquis“ sagen, was Baudelaire von Monnier so treffend bemerkte: Il avait trouvé le moyen de faire du chic d'après nature, wenn sich bei Rops der Witz nicht zu sehr aufdrängte, der in einem solchen Falle unangenehmer ist als Monniers Hausbackenheit, und man nicht den Eindruck hätte, dass diese Mädchen „aus dem Kopf“ gezeichnet sind. Später erst, als Rops die derben vlamischen Modelle mit Accessoires von Strümpfen und Gainsboroughhüten verpariserte und die Frauen und Dirnen des Guys mit Schwarz unter den Augen dämonisierte, schuf er sich den eigentümlichen Frauentypus, den man Rop-

sisch nennt und für den er ein Epigraph aus dem Augustinus wählt: Diaboli virtus est in lumbis.

In den „Cent croquis“ war der erotische Spass abgetan, wurden die halbdekolletierten Anekdoten erzählt zum lächelnden Behagen der honnestes gens; alles ist noch Einzelfall und weit von allem System. Aber nach diesen Blättern stellt sich die Ermüdung am Lachen ein, es wird Gelächter, die Heiterkeit tiefsinniger Zynismus, das Einzelne wird zum Symbol der Welt verdichtet; es sind nicht mehr Weiber, sondern das Weib, nicht mehr Liebesaffären, sondern die Liebe, nicht mehr Bosheiten, sondern das Böse, das den nun fünfzigjährigen Rops beschäftigt, da er mit Pathos an die Synthese geht. Seine geistreichen Einfälle sollen nicht mehr kleine Teufel sein, die, nach William Blakes Wort „für sich selber kämpfen“, — er verpflichtet sie, seinem einen Gedanken zu dienen. Die nun bewusste grössere Aufgabe und philosophische Vertiefung zum Weltbild soll nicht schlecht verschwendet werden: ein intensiveres Studium der Natur zeigt sich und grosser Eifer ist hinter den Reproduktionstechniken her. Fragt sich, ob es zu dem einen bei der nun doch schon sehr be-

Federzeichnung zu einem Titelblatt

„UNE ÉTÉ À LA CAMPAGNE"

DIE KUNST

stimmten Art Rops' im ganzen nicht zu spät, ob die auf das andere verwandte viele Mühe nicht mehr handwerklichen als künstlerischen Charakters war. Davon wird noch etwas zu sagen sein, wenn wir, so kurz als möglich, denn es gehört eigentlich nicht zur Sache, vom Geiste gesprochen haben.

In den Frontispizen der kleinen erotischen und sotadischen Bücher der belgischen Verleger und in den Cent croquis hat Rops das Thema variiert, das den galanten Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts aus gesellschaftlicher Konvenienz geläufig war, —

Quand on s'aime d'amour sincère,
Pourquoi ne pas se rendre heureux? —

NB: Die Künstler dienen hier nur dem Vergleich des Gegenständlichen allein. Es sind da Blätter, die wie ähnliche von Fragonard oder Pater das Erotische in den Gebrauchsartikeln des Boudoirs suchen: dem Bett, dem Bidet, dem Klistier und derlei einerseits angenehmen, anderseits nützlichen Dingen. Der Witz und das Geistreiche herrschen, das Nervöse zeigt sich nur schüchtern;

das Orgiastische als Paroxysmus, der Umschlag von Lust in Schmerz fehlen ganz. Aber die Abundanz der komischen Groteske trug die pathetische als notwendige Folge in sich. Le sage ne rit qu'en tremblant sagt Bourdaloue. Gewisse kritische Gemeinplätze wie „Prostitution und Diebstahl regieren die Welt" und ähnliche Ernüchterungen künden die pathetische Groteske an und die Literatur gibt ihr die Sicherungen: zu den Rops sehr vertrauten Kirchenvätern kommen Baudelaire, Banville, Rollinat, Barbey d'Aurevilly. Im Salon von 1859 schreibt der Dichter der Fleurs du mal: „Pour moi, si j'étais invité à représenter l'Amour, il me semble que je le peindrais sous la forme d'un cheval enragé qui dévore son maître, ou bien d'un démon aux yeux cernés par la débauche et l'insomnie, traînant comme un spectre ou un galérien, des chaines bruyantes à ses chevilles, et secouant d'une main une fiole de poison, de l'autre le poignard sanglant du crime" — welche gräuliche Malerei Baudelaire glücklicherweise in herrlichen Versen gedichtet hat. Rollinat sang die Ballade der Muse des damaligen Montmartre, die Rops öfters gezeichnet hat, die Absinthtrinkerin —

Elle était toujours enceinte,
Et puis elle avait un air ...
Pauvre buveuse d'absinthe.
Sa voix n'était qu'une plainte,
Son estomac qu'un cancer:
Elle était toujours enceinte. —

Von allen individuellen Vorbedingungen abgesehen, könnte man auch genügend Momente aufweisen, die in der Zeit liegen, und erzählen, dass der romantische Sentimentalismus der Gefühle sich in den dämonischen Sentimentalismus des Fleisches wandelte: man hatte mit den Gefühlen tragisch Schiffbruch gelitten und erlebte ihn mit dem Fleische jeden Tag. Es blieb nur, die Wunde zu feiern mit Fluch und Gebet und das, das solche Wunde geben konnte, das Böse, göttlich zu verehren. Nur der humanitären Moral des repräsentativen Lebens ist es noch nicht klar geworden, dass diese „Dekadenz" eine sehr lebendige Energie war, die den folgenden Generationen das Blut gab, dass sie sich mitten unter der Erbärmlichkeit erhalten konnte, dass noch ganz spät Nietzsche es sagen konnte: „Der Mensch ist böse — ach, wenn es heute nur noch wahr ist! Denn das

Böse ist des Menschen beste Kraft" — das Echo eines um hundert Jahre früher gesprochenen Satzes des Marquis de Sade: La cruauté n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a pas encore corrompue. Elle est donc une vertu et non une vice. Das tragische Pathos des Eros braucht, damit es zustande kommt, einen sentimentalen Konflikt im naiven Genuss und der ist in den christlichen Zeiten latent als Sünde. Man ist vom Satan fasziniert und von seinem Non serviam, und so kommt man zu Gott. Sündigen ohne zu glauben, sündigen mit verlorenem Glauben ist ein einfacher Genuss —: der Glaube verdoppelt ihn. „Der Sorbett ist gut, sagte die Neapolitanerin, aber ich hätte ihn noch besser gefunden, wenn ihn zu essen Sünde wäre." Man darf aber nur die schönen Werke Satans sehen und den ethischen Qualitäten Gottes, den man um Satans willen hinnehmen musste, nicht nachspüren, denn sie äussern sich in schlimmen Gemeinplätzen. Die Position ist nur stark im Negativen des Bösen. Das heilige Gute steht in liberalen Zeitläufen auf dünnen Beinen, die in Wollstrümpfen stecken, damit sie nicht frieren in ihrer abstrakten Existenz. Aber die Zeit um

Kaltnadelradierung

SUFFISANCE

Rops brauchte diese Gegenstellung noch in dieser Form, des Gute als Folie für ihre Neuentdeckung des bösen Prinzipes. Nietzsche machte diesem religiösen Sentimentalismus ein Ende. „In einem Jahrhundert, wo die materialistisch gewordene Kunst nichts sonst sieht als hysterische Weiber mit entzündeten Ovarien und Nymphomanen, die ihr Gehirn im Unterleib haben, in dieser Zeit hat Rops nicht etwa das Weib dieser unserer Tage, nicht etwa die Pariserin von heute monumentalisiert, sondern das ewige Wesen des Weibes, das giftige nackte Tier, die grosse Hure der Apokalypse, das willige Werkzeug des Teufels . . .“ Huysmans, der dies schrieb, ist ein verspäteter Nachzügler aus der Zeit, da man den Trank schal fand, wenn ihn nicht Tropfen Gift würzten und so endlich die Höhe der Klimax erreichte, dass nur mehr Gift im Becher war. Damit waren die katholisch-dämonologischen Hilfsmittel des erotischen Pessimismus erschöpft.

Man kann, ohne künstlich zu werden, von Rops sehr ausführlich sprechen und braucht mit keinem Worte zu sagen, dass er ein Zeichner war. Man kann von ihm

als Zeichner nicht sprechen, ohne dass man bald auf den andern Rops kommt, den phantastischen Denker und Phänomendeuter und Symboliker. Denn dieser denkende Rops war stärker als der gestaltende. Er entwickelt seine Gedanken in immer neuen Zutaten zum Bilde, fügt ein Detail ans andere, um was er denkt beziehungsreich deutlich zu machen, nicht was er mit dem inneren Auge gesehen hat. Wenige Blätter des späteren Rops, die sich auf ein Minimum des Gegebenen beschränken und so unmittelbar wirken, ausgenommen, sind die mehreren andern ein Mosaik aus Pointen. Man kann ein solches Blatt zwanzigmal angesehen haben, man wird beim einundzwanzigstenmal in einer Ecke etwas bisher noch nicht Gesehenes entdecken.

Ich habe vorhin die Technik Rops' eine handwerksmässige Reproduktionstechnik genannt, die ihr Ideal darin sah, eine Zeichnung möglichst genau auf dem Kupfer wiederzugeben. Die Eigentümlichkeiten der Radierung spielen hier gar keine künstlerische Rolle; die Kupferplatte ist nur ein Behelf, eine Zeichnung öfter als einmal zu haben. Ein Künstler, der wie Rops mehr von der Bedeutung seiner Gedanken tyrannisiert

ist, als von der Macht der Form, wird die handwerkliche Ausgestaltung seiner Technik nicht genug raffinieren können, z. B. um den Fleischton zu treffen, was doch die Farbe auch und ideal besser trifft. Als Rops den Stein mit dem Kupfer vertauschte, radierte er in der Ätzmanier, die er der oft schlimmen Wirkungen der Säure wegen aufgab, um mit der trockenen Nadel auf das Metall zu zeichnen, beide Arten zu kombinieren, wozu noch Schabmanier und Aquatinta kamen, bis er zuletzt das Vernis-mou-Verfahren wieder für sich entdeckte, das seiner Absicht, die Zeichnung möglichst genau auf das Metall zu bringen, am idealsten entsprach, wenn man Glück mit dem Vernis hatte. Als nach mühevollen Versuchen sieben verschiedene Vernis nur zufällig gute Resultate gaben, kam Rops an die Heliogravüre, die leicht mit der Nadel überarbeitet wurde: die fünf Blätter der „Sataniques" wurden nie radiert, sondern heliograviert. Das eigenhändige Verfielfältigungsverfahren der Zeichnungen wurde für das mechanische aufgegeben, konnte sich dafür aufgeben lassen, weil eine primäre Identität von Form und Technik so wenig vorhanden war, wie eine von Form und Inhalt.

Félicien Rops steht mit seinem Besten gewiss jenen entlehnend nah, die der neueren französischen Malerei seit Manet ihre Richtung gaben, da sie die Traditionen der grossen Maler wieder aufnahmen. Ein bestimmender Anteil war ihm aber hier nicht zugewiesen. Sein Werk ist nicht aus der Entwicklung der neueren Malerei auszuschalten, weil es nie in sie eingeschaltet, ihr nur ganz äusserlich verbunden war; ihrem Gesamtbilde gibt es nicht die kleinsten Züge aus Eigenem. Literarische und kulturelle Zustände der Zeit wird es eher erhellen helfen. Rops steht als Maler abseits, ohne bei dieser Isolierung zu gewinnen. Er trieb eine gewisse Vollendung bis zur Ertötung. Und hat nichts hinterlassen, das nach einem künstlerischen Erben verlangte.

Er ist eine Erscheinung, bei der länger zu verweilen nur das für des Künstlers Misslungenes begeisterte Publikum Anlass gibt und an dessen manchmal schön Gelungenem der Genuss vieler und eingehender Worte ohne Übertreibung nicht bedarf.

Zeichnung

STUDIE ZUR PORNOKRATIE

élicien Rops, aus normannischer, vlamischer und spanischer Blutmischung, starb am 24. August 1897, vierundsechzig Jahre alt nach seinen Geburtsakten, ein Mann von vierzig nach der jugendlichen Lebhaftigkeit seines Geistes und ungebrochenen Kraft seines Körpers. Die ihm nahestanden lieben ihn ausnahmslos als einen Mann von grosser Aufrichtigkeit, schönem Stolz und rücksichtsloser Ehrlichkeit, dem auch die mindeste Form persönlicher Freiheit lieber war als die angenehmste Abhängigkeit von anderer Leute Verhältnissen. Er liebte die Frauen, die Blumen, weite Fahrten, das Abenteuer und die Bücher. Schwierigkeiten reizten sein lebhaftes Temperament und seinen Mut. Unangenehmes ertrug er mit Humor und der Erleichterung durch einen derben Fluch. Einem, der ihm über seine „pikanten Sachen“ ein Kompliment machte, sagte er: „Ja, ich mache manchmal solche Sachen, um meinen Hintern auf das Niveau eurer Gesichter zu bringen.“ Fragmente aus Briefen, die ich folgen lasse, mögen das Bild seiner schönen Menschlichkeit näherbringen.

März 1872.

... Seit zwei Monaten sucht mich Ihr Brief auf allen Dünen Seelands und erwischt mich endlich hier in diesem verlorenen Weiler der vlamischen Küste. Der Brief muss schon die Nase eines Jagdhundes gehabt haben, um mich in Knocke zu finden, wohin seit zwanzig Jahren kein Briefträger den Fuss gesetzt hat. — Ich freue mich aufrichtig, dass Ihnen das „Wallonische Begräbnis" gefallen hat, und so ist Ihr gütiger Brief für mich eine wohltuende Ermunterung, wie es mir immer sehr schmeichelhaft ist, wenn mich Leute loben, deren Talent und Gesicht mir sympathisch sind. Ich glaube, die wirklichen Künstler arbeiten wie die wirklichen Schriftsteller nur um Beifall und Zustimmung der paar Leute, mit denen sie sich in einer Art geistiger Gemeinschaft fühlen. Ich kann Ihnen versichern, dass in dem „Begräbnis" gar nichts chargiert ist. Eher bin ich unter der lügübren Wahrheit der Sache geblieben. Ich kann übrigens nur

nach der Natur arbeiten, versuche ganz blöde und simpel das zu geben, was ich mit meinen Nerven fühle und mit meinen Augen sehe — das ist meine ganze Ästhetik, die ich zu praktizieren versuche, und ich finde das schon verflucht schwierig für mich.

Talent hab ich noch keines, bekomme es vielleicht aber mit der Kraft des Willens und der Geduld. — Etwas anderes habe ich mir noch in den Kopf gesetzt: Szenen und Typen dieses Jahrhunderts zu malen, das ich sehr merkwürdig und interessant finde; seine Frauen sind so schön wie zu irgendeiner Zeit, und die Männer sind ja immer die gleichen: die Perücke Louis XIV. macht nicht die Molièreschen Komödien. Zudem hat die Liebe brutaler Genüsse, die Geldwut und die gemeinen Interessen auf die Gesichter der meisten unserer Zeitgenossen eine höchst eigentümliche Maske gelegt, auf der man den „Instinkt der Perversität", von dem Poe spricht, in Majuskeln liest. Das alles scheint mir amüsant und charakteristisch genug, dass die Künstler ehrlich versuchen sollten, die Physiognomie ihrer Zeit festzuhalten.

Sie fragen mich, wo man meine besseren

Sachen finden könne. Ich habe ja wahrhaftig eine Menge gezeichnet, lithographiert und radiert, aber weiss Gott wo meine armen Blätter sind, an denen übrigens die belgischen und holländischen Verleger, die den traurigen Einfall hatten, mich zu publizieren, wenig genug verdienten. Daher auch mein Entschluss, in Paris um meine künstlerische Adoptierung einzukommen. Aber glauben Sie nicht, dass ich über meine geringen Erfolge jammere — mein Stolz giesst Balsam auf die Wunden meiner Eigenliebe.

Wenn Sie einmal in Brügge gelebt haben, diesem alten nordischen Venedig, das nur mehr ein herrliches Grabmal ist, wo die gotischen Paläste traurig auf die Wasserrosen im Hafen schauen, in dem einmal hundert Schiffe gleichzeitig vor Anker gehen konnten, wo nun alte Weiber, hässliche gelbe Memlingsgesichter wie Klagefrauen der grossen Vergangenheit an den verlassenen Kais kauern, da werden Sie das tiefe Erstaunen begreifen, das mich erfasste, als ich mich zum erstenmal diesem höchst sonderbaren Produkt gegenüber fand, das sich „die Pariserin“ nennt. Herr Prudhomme, der an einer Strassenecke auf die Hottentottenvenus im Nationalkostüm

Aus einem Skizzenbuche

stösst, wird weniger weg sein als ich es vor diesem unglaublichen Composé von Seide, Nerven und Puder war. Und wie ich sie liebe! Zwei, drei Blätter, die ich aus meinem Buche reisse, zeigen Ihnen, dass ich in Paris meine Zeit nicht verloren habe. Ich habe etwa hundert so Rosières de diable, die ich in diesem Winter herausgeben will, und von hier nehme ich an die zweihundert vlamische und holländische Studien mit. Mit der gleichen glücklichen Freude zeichne ich die grossgeschminkten Augen der Pariserin wie das gesegnete und üppige Fleisch meiner flandrischen Schwestern. Aus dieser Verbindung Spanien—Flandern, dieser Heirat von Schnee und Sonne, ist eines der schönsten Menschengeschöpfe entstanden. Rubens wusste das! Schön sind sie und einfach und voll Glut; sie haben eine Simplizität der Bewegung von epischer Grösse; Barbey d'Aurevilly fällt einem ein: „Das Epische ist möglich in jedem Gegenstand, ob es nun die Prügeleien eines Ochsentreibers in einer Schenke zeigt oder ein Waschweib, das am Bachufer seine Wäsche klopft — dazu braucht der Ochsentreiber nicht Bob-Roy, das Waschweib nicht Homers Nausikaa zu sein. Man muss nur den vom Ab-

wasser des Lebens besudelten Stein richtig zu schlagen verstehen, dass der Poesie heiliges Feuer herausspringt. Aber zu diesem Zauberschlag bedarf es der göttlichen Sicherheit des Instinkts, was man Genie nennt, oder jene Sicherheit zweiten Grades, die die Übung gibt und die man Talent heisst."

Kann man schon nicht das Genie haben, dann probieren wir es mit dem andern; aber wieviele Sachen muss man da zeichnen, radieren, malen, lithographieren — grosse Götter!

Auf Wiedersehen diesen Winter in Paris, wo ich meinen künstlerischen Kreuzweg beginnen will. Dass ich nicht öfter als dreimal falle! *F. R.*

1872.

... das machte mich lachend erwachen in den Armen der weissen und blonden Albion. Sie kommt aus Irland, aus der Tiefe der Berge von Caran-Tual, c'est ça qui est flatteur pour un homme, würde Girou sagen. Sie hat in ihrem Haar den Duft der salzigen Winde der grünen Insel. Sie ist immer entweder Feuer oder Eis.

Sie will, ich soll mit ihr an den See von Kilarney gehen, wo sie ein Chalet gemietet hat, hopfenumrankt, und sie sagt einem die unglaublichsten Sachen, als ob nichts dabei wäre und während sie sich die zweiundvierzig Knöpfe ihrer Reithandschuhe zuknöpfelt. Ich glaube, das endet noch damit, dass ich sie mit der Reitpeitsche verhaue, wenn sie sich nicht bald in die von der Académie Française und Herrn Scribe erlaubte Prosa begibt (Dreck! würde Glatigny sagen).

Félÿ.

Oktober 1872.

Ich bin acht Tage in Acooz geblieben, habe alles porträtiert, was mir unter die Sinne kam, von den alten Eichen bis auf die jungen Hunde und den Gärtner. Samstag bin ich in Brüssel. Aber ich kann an diesem Samstagabend nicht ausgehen, ich bin nicht frei: es ist eine kleine Dame da, blond wie ein neuer Taler, die nach meiner Meinung über die Runde ihres Knies verlangt. Man kann solche Dinge nicht abschlagen, wenn man ein Künstler männlichen

Geschlechts ist — man muss die Höflichkeit seines Geschlechts und seiner Kunst haben.

Ich traf sie in einer römischen Villa, die ich unlängst entdeckte. Ich hatte ganz kolossalisch und zuviel Romanée 1858 getrunken: ich sah die Pappeln über ihren Wipfeln, die Türme über ihren Wetterhähnen. Sang mir unbekannte reizende Sachen in einem aus den Umständen geborenen Dialekt, und kam solchermassen zu den Ruinen, in denen ich irgendeinen Archäologen oder Historiker vermutete, der da Trümmer pflückt, fand aber ein blondes und blaues Fräulein, das mich lächelnd fragte:

— Sie sind der Herr Octave, nicht wahr?

— Ich bin es, war es und werde es sein, Madame, antwortete ich unter dem Eindruck von Romanée 58. Aber für den Augenblick heisse ich Quintus Flavius und bin Centurio, römischer Offizier, damit beauftragt, blonden Fräuleins die Ceinture zu lösen.

— Ich trage niemals eine Ceinture, mein Herr!

— Genau wie ich! Vereinen wir unsere Herzen. Ach, wenn wir uns verstünden, diese Ruinen wieder zu bevölkern!

Zeichnung in Kohle

LA BUVEUSE D'ABSINTHE

Wir verstanden uns. Sie ist eine Erzieherin en rupture de bancs, die eine Stelle sucht und aus dem dörflichen Schloss kommt. Ich sah ihr rundes Knie, wie es im Lied heisst, und werde es in Brüssel wiedersehen. Sie ist hübsch wie ein Fragonard und hat Grübchen auch auf dem Rücken. Achtzehn Jahre! Was will man mehr von den Göttern? *Fély*

Verbrachte den ganzen gestrigen Tag mit ihr und bin von Blondheit ganz trunken. Es kommt mir vor, als küsste ich alle Printemps. O der Tag voll Sonne und wie war sie ganz ertränkt in ihrem Haar. Ich machte eine hübsche Skizze davon, für meine alten Tage. —

Impressionen aus einer wallonischen Schenke:

1. Eine Katze; philosophisches Tier, scheint mir den denkenden Teil des Hauses zu repräsentieren. Zweifelt daran, dass ich sie den Menschen vorziehe, dass ich um ihren Wert und ihre moralische Superiorität weiss; und fragt mich mit ihrem runden Auge: „Worüber machst du dich da lustig, du?“

2. Eine bizarre eingerahmte Sache. Farbigkeit, die an die Marquesasinseln erinnert. Es ist gestickt und stellt dar: ein Fräulein, das einer Dame ein paar rote Pantoffeln mit gelben Klatschrosen überreicht. Die Dame streckt die Arme nach den Pantoffeln aus, mit einer Emotion, deren Wiedergabe dem Autor wohl gelungen ist. Die Szene hat ihre dramatische Pointe in einer monströsen Katze, viel grösser und hübscher als die Dame; und diese Katze betrachtet die Familienszene mit Augen aus roten Perlen, Augen, die unsern alten Baudelaire zu Freudentränen gerührt hätten. Und darunter: Aus Freundschaft. Etwas tiefer: Gemacht von mir: Céline Gauguin 1818.

3. Ein Porträt von Luise Marie, Königin der Belgier, lithographiert von Bourguet. Kleines, rührendes Porträt; sentimental bis dorthin in der altmodischen Toilette. Gute kleine honnette Frau, die sich schon was geödet haben muss bei dem alten Koburger. Man muss an den Hof Louis Philipps in Neuilly denken, wo Musset auf den Barren turnte, mit ihr und der kleinen Prinzessin Marie, die Jeanne d'Arcs modellierte.

4. Die Tochter des Hauses. Hohe und üppige

Hüften. Lächelnde stolze Augen, die Brust am rechten Ort, und muss sich nicht übel machen im Korn, wenn die Julisonne brennt und man an seine Geliebte mit dem rosafarbnen Näschen denkt. Sie serviert mir eine Halbe Wein und hat die Geste gross wie in der Bibel. *F. R.*

1874.

Ich habe ein grosses Blatt für die Vie Parisienne gemacht: „Zwei Tage in Monaco." Unglücklicherweise hat Robida, der es auf den Stein zeichnen musste, die Hälfte von sich hineingebracht und den ganzen Charakter genommen. Was für eine intelligente Büffelherde diese Zeichenjournalisten! Zum Tollwerden. Glücklicherweise habe ich nicht erlaubt, dass man meinen Namen daruntersetzt. Die Frau rechts unten in der Zeichnung, die ihren Gatten zum letzten Zug begleitet, die mit einem weissen Fächer, das ist sie, mein Freund, Sie, SIE! oder sollte es vielmehr sein und war es, bevor der Robida aus dem Ganzen einen schlechten Ropsida gemacht. SIE ist wirklich herrlich, kaum schön, aber herrlich!!! Gross wie ich, brandrot,

wollüstig, kühn — zu reich, was mich teuer kostet — dreissig Jahre! Ich, der ich die jungen Mädchen anbete, es ist unerhört! Ich bin ganz verrückt. Sie hat eine Art nach der Villa Bella zu kommen, die von einer anbetungswürdigen Unvorsichtigkeit ist! Sie kommt mit ihrer Tochter (elf Jahre und zu schön, zu sehr idealisch). Ich sehe sie von weiten kommen, im scharfen Trab ihrer beiden Füchse; der Wagen hält mit einem Ruck in dem weissen Staub, das Gitter ist schon offen, ich hinter dem Vorhang. Ein mächtiges Frou-Frou auf der Treppe. Ein Duft von Veilchen, sie ist da, beisst mich und weg ist sie! Der Wagen verschwindet wie Aschenbrödels goldene Karosse. Ach, diese Frau! Eine rotblonde Madame Stevens, aber mehr Kind, mehr Eigensinn, und jünger, heftiger, ein Teufelsweib! Sie gleicht nichts als sich selber, und das ist das entzückende.

Ich habe unter den blauen Augen der keuschen Diana, Lächeln auf den Lippen und Violettes de Parme im Knopfloch, ein Dach überschritten, ein 75^0 geneigtes Dach, 23 Meter über dem Niveau des Mittelländischen, ein Dach ohne Dachrinnen!!! — Ohne Dachrinnen, ver-

Kaltnadelradierung

MORS SYPHILITICA

DIE KUNST

stehst du? Das sieht wie nichts aus: ohne Dachrinnen, aber bitte probieren! Welches Dach mich von einer schönen Dame trennte, der ich einfach den heiligen Berg küssen musste — „Grande Venus, ton mont sacré!“ — Sie sagte mir unlängst, dass die grands amoureux tot seien, dass heutzutage die Männer Angst haben, Schaden zu nehmen, wenn sie irgendwas riskieren, und dass, wagte es ein Verliebter um 11 Uhr nachts in ihr Zimmer zu kommen, sie ihm sie zu küssen erlaubte, wo er nur will.

Ainsi cela fut fait!
Et il le fit ainsi —

Schade, sie ist ein bisschen zu sehr verheiratet.

. . . . . .

Diese Frau hat eine Charme, unwiderstehbar und triumphierend! Ich habe Angst vor diesem Verhältnis. Die kleine Auré wird mich aus diesen unsinnigen und gefährlichen Trunkenheiten retten! Wenn sie nicht von hier fort geht, geh ich. Ich habe Angst, denn sie übersiedelt nach Paris. Die Sache hat ganz verrückte Dimensionen bekommen. Sie schläft mit meinen Veilchen, meinen Stiften,

meinem Album. Sie hatte ein hübsches Wort: „Vor dir hat mein Herz gesprochen, aber es hat nie gesungen.“ Was für ein Unterschied gegen die Prinzessin Stella! Diese grosse Dedaigneuse, verliebt bloss zu ihren Stunden und so kalt schön. Aber man darf seine Erinnerungen nicht anulken, und die Olivenbäume vom Kap Martin erinnern mich an Schönes.

Ich gehe von hier nach Paris. Die kleine Auré wird mich in ihre schönen Arme nehmen. Ihre frischen Kleinmädchenlippen werden diese Mittagsträume von allzuviel heisser Sonne verscheuchen. Sie schreibt mir jeden Tag, die teure Abwesende, jeden Morgen kommen ihre lieben kleinen süssen Briefe. Ich bin ihrer nicht wert, wahrhaftig. Wir sind alle Tollhäusler, Künstler, Dichter und Idioten, die wir sind. Das sag ich so, aber wenn ich morgen den Trab der Füchse höre, so trabt mein Herz mit. Sie heisst Marie, das ist — der schönste Name der Welt! Natürlich! *Fély*

1876.

Italien ist ein Land, das man sehen und an dem man sein Wohlgefallen haben, in dem man

sich aber hüten soll, Inspirationen zu suchen. Sind sie retrospektiver Art, so sind sie gefährlich, sind sie aus dem aktuellen Italien, sind sie banal und haben nicht diesen Akzent, den London und Paris so erschreckend und günstig für die psychologische Kunst haben, die einzig wahre moderne Kunst. Die heutige italienische Kunst leistet nichts. Alle hängen sie an den Schössen Fortunys, eines Spaniers. — Die Bauern auf Korsika, ja, aber das ist nicht modern, das ist aus andern Jahrhunderten. Italien ist ein Land, in dem man sich des Klimas erfreuen soll, der plastischen Schönheit der Mädchen und der vergangenen grossen Künste.

Februar 1877.

Paris, das ist doch die beste Stadt der Welt, darin zu leben und zu sterben. Seit dem Kriege stand da eine ganze junge Generation von Künstlern und Dichtern auf, Leute, die während der Belagerung fünfzehn alt waren, und den Teufel und die Teufelin im Leib haben. Das alles ist lustig, amüsant, voll Bewegung, und die Frauen sind hier hübscher als je ... Man lebt hier vielleicht zu viel mit dem Kopf, aber anderswo zu viel mit Bauch und Unterleib. —

1877.

— Ich weiss nicht, wohin meine Kunst geht, ob ich im vieux oder im nouveau jeu, ob ich modern bin oder nicht. Ich weiss nur das eine, dass ich nach bestem Können ehrliche Arbeit mache. Dieses Gefühl treibt mich noch zu enden wie ein Gotiker. Und ich lasse es geschehen ... Die Vierziger haben mir nichts genommen, weder meinen Enthusiasmus, noch meinen Glauben an alle die schönen Dinge. Ob meine Zeichnung gut oder schlecht ist, weiss ich nicht. Ich mache sie in aller Ehrlichkeit, das ist alles. Ich arbeite wie ein Benediktiner.

August 1879.

Was sind die Maler doch für Viecher! Ich habe immer einen Schrecken vor ihnen gehabt, die zusammen mit den Musikern und Schauspielern die dümmste Rasse der Welt konstituieren. Diese Maler hausen in der Bretagne und sehen nichts mit ihren weissen Augen. — Ich durchstreifte zweihundert Meilen skandinavische Küste; ich sass unter den Zelten der Lofoten, wo die Frauen blicken als träumten sie einen Traum weiter, den sie auf einem andern

Zeichnung in Kohle

LA FEMME AU PANTIN

Planeten begonnen haben, ich ass Renntierfleisch mit den Lappen und trank Birkenschnaps mit Eskimos, die ihre schneeblinden Augen schwarz bemalen. Aber, bei unserer Frau von Roscoff! ich sah nie etwas merkwürdigeres als den Niederbretonen der Küste! Nach dem zehnten Topf Cidre klettert er auf seinen Gaul, der aussieht wie eine Kreuzung aus einem keltischen Pudel und einer Eselin, den Stechapfelbusch als Peitsche unter der Achsel und die Legende vom Heiligen Yves gröhlend — das ist eine Silhouette, die man sehen und immer wieder ansehen muss, trifft man sie auf seinem Wege ...

Jänner 1879.

Ich habe zwei wilde Sachen gemacht, die eine wirst Du in Brüssel sehen. Manet sagte darüber zu Codart, die Studie sei „de toute première force", und von Manet freut einen so etwas, denn der flattiert nicht. — In Paris — coups de Paris! — hatte ich Gelegenheit, die schwarzen, rotgeblümten Seidenstrümpfe eines schönen Mädchens zu sehen, deren Geliebter in Monaco ist. Ich habe sie nackt gemalt wie

eine Göttin, zog lange schwarze Handschuhe über diese schönen schmalen Hände, die ich seit drei Jahren küsse, coiffierte sie mit einem dieser grossen Gainsboroughs in schwarzem goldgeschmückten Samt, die den Mädchen unserer Zeit diese träge Würde der Frauen aus dem 17. Jahrhundert geben — und meine „Pornocratie" war fertig. Ich bin ganz weg von dieser Zeichnung. Sie hat fast die gleichen Dimensionen wie die „Versuchung", und ich machte sie in vier Tagen in einem überhitzten Salon blauer Satin, voller Parfüms, wo mir das Oppoponax und das Zyklamen ein für die Arbeit heilsames kleines Fieber gaben. Ob das jemand kauft? Aber das ist mir sehr egal. Ich bin glücklich, dass Dir die „Versuchung" gefällt. Ich glaube, es ist eine gute Zeichnung, und ich versichere Dir, ich hatte keine andere Ambition damit, als meinen Enkeln ein Souvenir von dem schönen strahlenden Körper meiner kleinen Lebensgefährtin zu hinterlassen, der teuren Kleinen, die meine Geliebteste war und bleiben wird.

P. S. Bemerke, dass ich Oppoponax und nicht wie alle guten Literaten Opoponax schreibe. Oppoponax Pastinacea (Ombelliferen!). Die Botanik

ist doch zu etwas gut. Dieser Wohlgeruch aus einer — Dolde! Wenn die Dichter das wüssten!

F. R.

1879.

Ich freue mich wirklich, dass Dir meine Malerei gefällt. Ich arbeite immer für ein paar Freunde und einige Künstler. Seit ich diese Zeichnungen hergezeigt habe, bekomme ich viel Besuch und — höchst komisch und schmeichelhaft — die Maler geben mir Bildaufträge! Munkaczy, Zichy, Degas, de Neuville haben mir allererste Avançen gemacht. Ich fühle, wie ich zu dieser Kunst komme, die der Ausdruck unseres heutigen Lebens ist. Und bin zufrieden. Wie ich Dir einmal sagte, in der Kunst füllt jeder seinen Platz, ersetzt keiner den andern, wie immer auch der Grad seines Wertes sei. Ich suche nur eines: nicht an das denken, was die andern machen oder gemacht haben; das schadet und bringt vom eigenen ab. Man fragt mich, ob ich in Pastell oder in Öl arbeite — was mir daran liegt! Ich arbeite worin es mir passt, und morgen in Öl, wenn es mich reizt und ich mehr

darin finde. Ich habe übrigens Ölstudien gemacht, um das Modell nicht zu ermüden. Du hast völlig recht: es ist das beinahe Akademie, aber ich sehe auf diese Art. Ich kann unter diese Maschinen „ich hab's gesehen" schreiben, „gesehen in einem Restaurant der Champs Élisées". Ich kenne fast alle meine Weiber und liess sie mir in den Toiletten stehen, um der Wahrheit näher zu kommen. Du weisst, ich bin ganz versessen auf das moderne Leben und glaube, dass, will man es malen, man es dort aufsuchen muss, wo es sich in stärkster Intensität zeigt, in London oder in Paris, und man muss mit dem englischen Leben auf dem laufenden bleiben, um London zu verstehen. Deshalb haben diese Schinken von Hermans den Pariser nicht im geringsten aufgeregt, obgleich sie voller wirklicher Qualitäten sind. Diese Frauen gehören keinem Lande an und waren angezogen wie Bourgeoisweiber, die sich wie Kokotten kleiden. Und das war kalt hingelegt und komplizierte sich mit einer veralteten Allegorie. Aber wie soll auch ein ganz unleidenschaftlicher Hermans die Leidenschaft malen und erzählen?

Zeichnung in Kohle

LE COUP DE LA JARRETIÈRE

1880.

Ich machte eine ganz tolle Reise von Paris nach der rumänischen Grenze, durch Ungarn, von Belgrad nach Wien. War in Bellagio. Die Schweiz ist eine groteske Gegend. Die Venetianerinnen sind wüst. Aber die Ungarinnen sollst du sehen! Fünfzigjährige Weiber haben Brüste wie aus Bronze. Venedig ist ja herrlich, aber erst die ungarische Pussta! Ich habe da drunten 160 Meilen zu Pferd gemacht. — Ich will jetzt nicht mehr an Spanien denken, und dieses verteufelte Land kostet mich meine Nächte. Was für ein Land! Der Mensch, das Tier und der Boden wie aus demselben Block, von derselben Tonalität, derselben Materie, ein Ganzes. Die Huerta zwischen Avila und Madrid hat mehr düstere Grösse als sämtliche Via Malas, und Seen gibt es da auch. Nur haben sie nicht dieses scheussliche Blau, das in der Schweiz die chlorotischen Engländerinnen so viele Aquarelle verbrechen lässt. Sie sind pechfarben und man weiss, dass die Hexen, bevor sie zum Sabbat reiten, darin ihre intime Toilette verrichten. Diese Seen müssen so sein, um die grossen apokalyptischen Landschaften zu reflektieren, aus

denen einst die heilige Therese sprang wie der Funke aus dem Kiesel, und die nie anders befruchtet zu werden scheinen, als von dem Unkrautsämann des katholischen Glaubens. Was, ein herrliches Land! Und ich versichere Dir, die Frauen haben gar nicht dieses Air von „Avez-vous vu dans Barcelone ...“ aber schon gar nicht! *F.*

1884.

Gestern um Mitternacht war ich noch im Boot mit einem grossen, blonden, bleichen und erregten Mädchen. Der Kahn, den meine geübte Hand trieb, glitt leise unter den hohen bebenden Pappeln hin zwischen den beiden kleinen Inseln Suresnes gegenüber. Hörner bliesen den Aufbruch zur Jagd im Wald von Sèvres ... der Mond über alldem, die Ruder in Silber — braucht man mehr, sich glücklich zu glauben und es zu sein?

La Roche-Claire, Juli 1885.

Ja, richtig: das letzte Diner der Bons Cosaques: wir verlieren Edouard Rod, der nach Genf die Literatur professieren geht. Bourget

Federzeichnung

DIE KUNST

und Becque haben gespeecht. Becque redete über die „Unveränderlichkeit der Pariser Tätowierung“ — eine grandiose Rede, in der sich der Mont Blanc und der Mont de Venus über den jungen Professor aussprachen; sollte man drucken für die Leser von 1920. Carajo! Paris! Wie man sich da verbraucht! Aber was für ein glänzender, prachtvoller Verbrauch! . . . Ich vergass, Dir von Cariès zu erzählen. Er kam an einer Hundeausstellung vorbei und hatte gerade eine „Büste“ bestellt bekommen, kauft sich also für 800 Francs einen Kamtschatkahund, den er Tobolsk nennt. Rollinat hat ihm nämlich gesagt, dass man das Viech Tobolsk nennen müsse. Nie war ein Bildhauer mehr von einem Hunde in Not! Das Viech frisst alles: die Enten, die andern Hunde, die Büsten, die Beine von Mademoiselle Minette aus dem Beisel Truie qui File, und ein bisschen Cariès. Der hat nun für seinen Hund ein Landhaus bei Louveciennes gemietet. —

— Schöne Mädchen in einer grossen Landschaft, ja, das ist etwas sehr feines. Mein alter Kollege Rubens wusste das, wenn er seine Rudel grosser starkbrüstiger Weiber unter die Buchen stellte. Eine meiner Kümmernisse, Lieber, ist

die Polizei. An keinem Orte dieses gelobten Frankreich darf man schöne nackte Beine vor einen Bach stellen und sie zu ihrem grössten Lobe malen. Aber ich habe mir's in den Kopf gesetzt und so vom Hasse geleitet, der mir gegen alles Gesetz und gegen alle Hämorrhoidarier eingeboren, Winkel gefunden, wo die immer vor Schlangen ängstlichen Feldgendarmen sich nicht hintrauen, und da male ich im schönsten Lichte unter den Weiden und die zu pflücken sie keine Lust haben, Galateen, die den honetten Virgil erröten machten. Fugit ad Salizette.

1892.

... Die Liebe der Frauen hält wie die Büchse der Pandora alle Schmerzen des Lebens, aber sie wird eingehüllt in goldene Blätter und sind so voller Farben und Düfte, dass man nie klagen darf, die Büchse geöffnet zu haben. Die Düfte halten das Alter fern und bewahren noch in ihrem letzten die eingeborene Kraft. Jedes Glück macht sich bezahlt, und ich sterbe ein bisschen an diesen süssen und feinen Düften, die der schlimmen Büchse entsteigen, und trotzdem findet meine Hand, die das Alter schon zitternd macht,

Zeichnung in Kohle

noch die Kraft, verbotene Schlüssel zu drehen. Was ist Leben, Ruhm, Kunst! Ich gebe alles für die benedeiten Stunden, die mein Kopf in Sommernächten auf Brüsten lag, geformt unter dem Becher des Königs von Thule, nun wie dieser dahin und verschwunden . . .

1893.

Ich habe eine Zeichnung mit dieser Devise des Heiligen Hieronymus gemacht: Tota mulier in utero. Die Zeichnung ist noch viel mehr schlechter Kitsch als meine Devise. Bougereau wird mich noch zu seinem Universalerben machen. Ich wende mich zum Prix de Rome. Ich werde diabetisch. Ich muss das untersuchen.

1894.

Ich habe Demolder für seine patronymische Studie einige Devisen zu reproduzieren versprochen, die ich ehedem für Werke machte zur Freude der an dem grossen Schopenhauer und dem sehr unbetastbaren Bourget traurig gewordenen Augen und Seelen. Dem Bourget, der immer so gut in Hosen ist, dass das Gegenteil niemals . . . — Was sind doch die englischen

Schneider für Wächter der menschlichen Scham! Barbey hat dem Bourget das Geheimnis anvertraut, dass ihn die semitischen Damen „den unerschütterlichen Autor“ nennen — seit seiner Pubertät.

April 1894.

— Die jungen Dichter, die guten Kinder, legen goldene Aureolen um die Köpfe der lieben kleinen Fräulein, was die dann sehr beim Frisieren geniert. Aber wir haben das alle gemacht! Haben wir doch die kleinen Gänschen damit geödet, dass wir von ihnen verlangten, sie sollen uns ganz grosse Dinge verrichten lassen! Wir hätten sie lieber bei den Brüstchen nehmen sollen als bei den Gefühlen, runder wäre das auch gewesen. Der junge Dumas hat die wahre Formel für diese moralischen Krankheiten gefunden, die unsere Generation bedrückt und geschwächt haben: die Frauen inspirieren grosse Dinge und hindern uns, sie auszuführen. Die erste Qualität einer Frau ist die Güte. Die Güte kann schöne Hüften haben. Gott hat sie selber so geschaffen. Diese gesunden Aphorismen sollten in goldenen Lettern bei allen Künstlern glänzen und was sie schaffen, wird sich

besser dabei befinden. Flaubert hat selbst diese Education sentimentale geschrieben und beschrieben. Er hat auch Briefe an ein Frauenzimmer hinterlassen, das damit blödsinnig protzte. Er hatte dafür nur die eine Entschuldigung, dass nämlich die Dame ein hübsches und leichtes Bein hatte und dass sie alle bis in die Schwarzbeize hinein betrog, die ihr schöne Literatur machten, wie das auch so kommen muss.

Juli 1895.

— Ich habe einen Horror vor aller Popularität und die Küsse der grossen Fama, die den Lippen der „Ohnètes Gens“ so süss sind, verursachen mir nur Ekel. — Meine Kunst ist nicht, existiert nicht. Ich sehe da nichts sonst als eine leichte Geistreichheit und diese Art Kunst geht mir gegen den Strich. Ich liebe meine Obskurität. Ich stelle nicht aus, um mich nicht einer ehrenden Erwähnung durch Herren auszusetzen, die oft nicht genug Ehre für ihre ganz persönlichen Angelegenheiten haben, und weil ich niemandem das Recht zugestehe, mich zu „ehren“, welche Anerkennung mir die äusserste Erniedrigung erscheint. Ich weiss nicht, ob ich etwas mache, das mir gefällt; und

was das Gefallen der andern betrifft, ist es mir so gleichgültig wie die Handschuhe vom letzten Jahre. Ich befinde mich, kommt mir vor, in dem Falle jener Frauen, die von Dämonen mit merkwürdigen Wesen geschwängert wurden, Wesen erschreckend, vielleicht auch nur wasserköpfig, die aber nicht auf dem normalen Wege zur Welt kommen können. Müsste ich mir aber wie ein Japaner den Bauch aufschlitzen, dieser Gedanke muss aus mir heraus ans Leben, und diese Welt, die sich von den heterogensten Rassen mit Blut versehen in mir regt, muss ans Licht. Und wenn es auch nichts weiter als eine Maus ist — es wird nicht jedermanns Maus sein: non hic mus omnium, wie wir zu einer Zeit sagten, da ich, in Sprachen, nicht tote aber sterbende verliebt, für meine Freude den liebenswürdigen Bischof Sidonius Apollinaris übersetzte. Ich habe nur eine Qualität: ein vom Publikum verachtetes Ideal, und manche meiner Blätter sind nichts sonst als der Versuch, meinen Hintern auf das Gesichtsniveau des Publikums zu bringen. „Und als man ihn fragte, weshalb er sich um eine Kunst mühe, die kaum einer kenne, sagte er: J'en ai besoin de peu, j'en ai besoin d'un, j'en ai besoin de pas

Mit der Nadel überarbeitete Heliogravüre

SATAN SEMANT L'IVRAIE (LES SATANIQUES)

un.“ Das ist von Montaigne. Und wenn's zufällig passiert, dass ich mir was einbilde, dann sehe ich mir die „Melancholie“ oder „Ritter, Tod und Teufel“, das Hundertguldenblatt oder den alten Höllenbreughel an und fühle sofort, wie affenhaft und gering unsere Kunst ist. Aber im Grunde: das ist alles nicht das Lied der Lerche im frühen Morgen wert oder die weissen Blütensträusse, die die verliebten Schneeballranken an mein Fenstersims werfen.

August 1893.

An Jan Vandryendonck, vlamischer Fischer!

Dir, mein lieber Hans, Kind der Meerwölfe, die die Schiffe der Armada zerrissen, treue Seele, warmes Herz, Dir widme ich diese Zeichnung in Erinnerung an die schönen Tage und herrlichen Nächte, die wir gemeinsam auf dieser Nordsee verbrachten, diesem Wundermeere, geschaffen für die Augen guter Maler und mit keinem andern zu vergleichen. Fern von allen Menschen, die Orden und Blödsinn auszeichnen, fern von den glänzenden Gewalthabern und geduldig Vergewaltigten, fern von Boulevards und Boulevardiers,

von Pianos und Pianisten, Priestern und Pastoren aller Färbung und Artung — fern von all dem lebte ich mit Dir freien und fröhlichen Geistes im Lichte.

Hänge diese Zeichnung an die Wand Deiner Hütte und lass sie ein Zeichen meiner Freundschaft für Dich sein. Und an den langen Dezemberabenden, wenn der Südwest an Deinem Dach zerrt, dann sag Dir, dass ich im traurigen und schmutzigen Pariser Winter oft mit schmerzlicher Sehnsucht an unsern kleinen Schoner mit den gelbbraunen Segeln denke, an Dein tüchtiges Wort, Dein freies Lachen und an das Glück besonders, erlöst zu sein von den korrekten Menschen, diesen Menschen mit dem feinen Kunstverständnis, dieser Spezies Tier, die wir nie in unsern Netzen fingen, worin doch oft närrisches Zeug genug hängen blieb, die nicht den kleinsten Tropfen Schiedamer wert sind, von dem uns Deine gute und tapfere Frau grosse Gläser voll einschenkte. Küsse sie für mich auf ihre schönen frischen Backen, glücklicher Mensch, der Du bist, alter Kamerad!

BIBLIOGRAPHISCHER ANHANG

Demolder, E., Félicien Rops. Etude patronymique, avec quelques reproductions brutales de devises inédites de Rops. Avec 10 gravures hors texte sur chine. Paris 1894.

— E., Trois contemporains: Henri de Brakelaer — Const. Meunier — Félicien Rops. Bruxelles 1901.

Peladan, J., Félicien Rops. Première Etude. Tiré à 100 exemplaires. Paris 1885.

Ramiro, E., Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de F. Rops précédé d'une notice biographique et critique. Avec un frontispice et grav. d'après des compos. inédites de F. Rops et de fleurons et culs-de-lampe d'après Rops, La Palette et Louis Legrand. Paris 1887.

— Supplément au „Catalogue descriptif de l'œuvre gravé de Félicien Rops" (1re édit.). Bruxelles 1893.

— Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops. Deuxième édition, augmentée de diverses tables, d'un errata et de la liste numérotée des œuvres décrites. Renfermant 6 planches hors texte de Rops. Bruxelles, E. Deman, 1894.

— Supplément au catalogue de l'œuvre gravé de Félicien Rops. Illustrations de F. Rops, fleurons et culs-de-lampe par A. Rassenfosse. Contient 6 eaux-fortes de Rops et 35 compositions dans le texte. Paris 1895.

— Félicien Rops, graveur. Paris 1905.

— L'œuvre lithographié de Félicien Rops. Orné de sept reproductions de lithographies en taille-douce. Paris, Conquet 1891.

Rops, F., Das Weib. 30 Tafeln mit Titelblatt. Wien 1905.

F. Rops et quelques aspects de son œuvre par C. Mauclair, J. Péladan, J.-K. Huysmans, etc. Illustré de 14 reproductions d'œuvres de Rops (Revue encyclopédique). Tirage à part, avec pagination spéciale, titre et couverture inédite illustrée, à 100 exemplaires numérotés.

F. Rops et son œuvre. — Texte par MM. J.-K. Huysmans, J. Péladan, E. Demolder, E. Bailly, Émile Verhaeren, Camille Lemonnier, F. Champsaur, Arsène Alexandre, Henry Detouche, Ph. Zilcken, de Hérédia, Paul Vérola, Charles Saunier, Octave Mirbeau etc. Un vol. de 144 pages orné de 150 illustrations. Numéro spécial de la „Plume". Paris 1896.

Das erotische Werk des F. Rops. 42 Radierungen des Meisters in schwarzem u. farbigem Lichtdruck. Wien 1905 Privatdruck.

Ruettenauer, B., Symbolische Kunst. Félicien Rops. — Die Romantik und der Präraphaelismus. — John Ruskin. — D. G. Rossetti. (Über Kunst der Neuzeit 5.) Strassburg 1900.

2 -

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

84-B315555

GETTY RESEARCH INSTITUTE

3 3125 01360 5239